



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



M'as tu vue, en hommage.

Título:
LA CEGUERA DEL PAISAJE

Autora: Lidia Orán Llarena
Tutora: Raquel Monje Alfaro

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

El paisaje como idea y lugar. El ser humano y su nexos de unión con el paisaje contemporáneo. Entender el territorio a través de la experiencia de lo sensible, los sentidos.

Convocatoria: Septiembre
Año: 2016

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master

Título:
LA CEGUERA DEL PAISAJE

Autora: Lidia Orán Llarena
Tutora: Raquel Monje Alfaro

Área temática:
2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
El paisaje como idea y lugar. El ser humano y su nexo de unión con el paisaje contemporáneo. Entender el territorio a través de la experiencia de lo sensible, los sentidos.

Convocatoria: Septiembre
Año: 2016

Agradecimientos

Quiero aprovechar esta oportunidad para reconocer el trabajo, esfuerzo y apoyo que a lo largo de todo este tiempo he tenido por parte de mi tutora Raquel. Espero que continúe formando a nuevos alumnos y generaciones con las mismas ganas, entusiasmo y profesionalidad con las que me ha demostrado ser una excelente profesora, además, de una amiga fuera del aula.

Gracias a mis padres por dejarme *volar* y no cortarme las alas. Su confianza y sacrificio son los pilares de todo lo que realizo y sin ellos nada de esto sería posible. Y gracias a mi hermano, a quien siempre he admirado y tomado como referente desde que soy consciente.

Y por último, no puedo olvidar a todos esos compañeros y amigos, antiguos y nuevos, con los que, entre conversaciones y sonrisas, los retos se afrontan con una ilusión y alegría que me será difícil olvidar.

ÍNDICE

1. Introducción	7
1.1 Sophie Calle. <i>Les aveugles (Los ciegos)</i>	8
2. ¿Por qué la ceguera del paisaje?	12
2.1 El paisaje	12
2.1.1 Definir el paisaje	12
2.1.1.1 Paisaje cultural	14
2.2 La contaminación visual del paisaje	14
2.2.1 La transformación y conquista del territorio	14
2.2.2 La era tecnológica; la imagen del paisaje	17
2.3 Ocularcentrismo	20
3. La ceguera del paisaje	27
3.1 La ceguera	27
3.1.1 Diderot y la creación de la imagen	27
3.2 El paisaje y los <i>otros</i> cuatro sentidos	28
3.2.1 Oído	28
3.2.2 Olfato	31
3.2.3 Gusto	34
3.2.4 Tacto	36
3.3 El artista y la ceguera	39
3.3.1 La ceguera del artista	39
3.3.2 Artistas de referencia	42
4. Obra	54
4.1 Contextualización y justificación	54
4.2 Propuesta artística	58
5. Conclusiones	62
6. Bibliografía y webgrafía	65

Resumen

Esta investigación propone una reflexión en torno a la sociedad puramente visual en la que nos hemos convertido, prácticamente en la última década de nuestro siglo, y una redefinición de los mecanismos perceptivos a través de los sentidos restantes (oído, olfato, gusto y tacto) como vehículo de nuevas formulaciones del conocimiento y entendimiento del paisaje. Este proyecto, denominado *La ceguera del paisaje*, plantea la problemática de la idea del paisaje como un mero encuadre visual alejado de la realidad palpable, olfativa, sonora y gustativa, como una estampa que queda para la pura observación y entendiendo los entornos como una estricta cuadrícula acotada. Discurremos a través de diferentes factores que influyen en las cuestiones de por qué sucede esto y qué lo fomenta; principalmente a través de la transformación y conquista progresiva y constante del territorio, así como la potencia de la imagen digital en la era de la tecnología en las últimas décadas del siglo pasado y actual. Plantearemos si la supremacía de la vista y su contaminación todavía posibilitan un cambio ante esta problemática del mundo contemporáneo y occidental; que no sólo supone el desconocimiento del paisaje sino, además, la desconexión de él y las graves consecuencias de esta actitud en el territorio.

Abstract

This research proposes both a reflection on the purely visual society we have become –in the last decade or so of our century– and a redefinition of the perceptive mechanisms –through the remaining senses (hearing, smell, taste, and touch)–as vehicles for new formulations of knowledge and understanding of the landscape. This project, called *The blindness of the landscape*, engages with the notion of the landscape as a mere visual framing alien to the palpable, smelling, hearing, and taste reality, as an image only available to be observed and thus understood and thought of as a perfectly contoured frame. I will ponder on the different factors influencing why this is so and what promotes such a vision, mainly through the transformation and gradual and constant conquest of the territory, as well as

the potency of the digital image in the era of technology in the last decades of the 20th and 21st century. I will question whether the supremacy of the sight and its contamination may still enable a change in this issue of the contemporary western world, which not only entails ignoring the landscape but also the disconnection from it as well as serious consequences in the territory.

Palabras clave: paisaje, ceguera, ocularcentrismo, sentidos

Key Words: landscape, blindness, ocularcentrism, senses

1. Introducción

¿Qué ven nuestros ojos? ¿Nos detenemos a observar el entorno que nos rodea? ¿Nos posicionamos ante lo que vemos, ante el paisaje? ¿Qué es *paisaje*? ¿Nos atrevemos a cerrar los ojos para *contemplarlo*?

Estas y otras cuestiones derivadas de las mismas, que son ampliamente desarrolladas en el trabajo que presentamos, se plantearon como punto de partida para abordar el principal objeto de estudio de nuestra investigación: el paisaje.

A lo largo de la historia, el paisaje ha sido de manera constante materia de estudio, crítica y reflexión. Al tiempo que ha sido representado, intervenido, recreado, subvertido, dignificado. Entonces, ¿qué se entiende por paisaje? ¿De qué paisaje estamos hablando? Cuando se formula esta cuestión hay que tener en cuenta un detalle semántico, en el que abundaremos en el desarrollo del trabajo, el uso de la palabra *paisaje* en dos de sus acepciones: tanto para definir el lugar -es decir un territorio- como para referirnos a una obra artística que representa ese entorno. Entonces, ¿de qué paisaje hablamos en esta investigación? De ambos.

La relación entre el arte y la naturaleza tiene en el paisaje su máxima determinación; desde el cuadro renacentista como ventana al mundo exterior hasta la contemporaneidad se ha desplegado una secuencia inacabable de visiones del paisaje. El inmenso archivo que atesora la historia del arte, en lo que a la representación del paisaje se refiere, es de tal magnitud en cuanto a la cantidad y diversidad y con momentos tan *elevados* que su observación y estudio es de difícil asimilación; así como arriesgado y con un alto componente de responsabilidad aportar nuevas representaciones en torno al mismo.

De esta forma, el paisaje/lugar no sólo ha sido representado, sino que la representación de éste a través del paisaje/obra ha influido indudablemente en la visión que tenemos del paisaje como territorio físico. Es a partir de este

planteamiento que surge la reflexión sobre la forma en la que observamos el paisaje y lo entendemos -filtros personales y culturales-, resolviendo el otro punto fundamental de estudio, la sociedad occidental puramente visual; ocularcentrista.

El paisaje, como consecuencia de la hegemonía que detenta el sentido de la vista y que ha alcanzado niveles tiránicos por encima de los otros sentidos, ha sido idealizado llegando a objetualizarse; cuestión de gran alcance y que abordamos ampliamente en el desarrollo de esta investigación. El ser humano contemporáneo se enfrenta al reto de comprender y, lo que es tremendamente relevante, sentirse identificado con su paisaje y con los lugares que habita. Pero, la cuestión es, ¿la vista se encuentra “agotada” para esa tarea? Profundizaremos en esta idea y aportaremos distintas reformulaciones partiendo de otros mecanismos perceptivos, los sentidos, que pueden ayudarnos en esta reconfiguración del entendimiento de los lugares que nos rodean y son parte de nosotros y nuestra sociedad.

Abordamos esta investigación haciendo referencia a la obra *Les aveugles* de Sophie Calle, que ha funcionado como llave para abrir y articular en torno a ella nuestra investigación, tanto teórica como artística; suponiendo al tiempo una suerte de reconocimiento, agradecimiento y homenaje.

1.1 Sophie Calle. *Les aveugles* (Los ciegos).

En 1986 Sophie Calle formuló una pregunta: ¿Cuál es tu imagen de la belleza? La pregunta iba dirigida a un grupo de personas muy diversas pero con una característica común: la ceguera. Una ceguera de nacimiento, ninguna de estas personas había visto jamás a lo largo de toda su vida. Calle recogió los diferentes testimonios y, tras ellos, fotografió lo que aquellos invidentes habían descrito como su imagen de belleza.

Las respuestas que la artista obtuvo reúnen una extensa variedad de descripciones. Las que están recogidos en este trabajo han sido

seleccionados por otra característica común de estas personas; su imagen de la belleza se trataba de un paisaje.

“Lo más hermoso que he visto es el mar, el mar hasta perderse de vista” (Calle, 1996, p.70).



“El mar me lo imagino hermoso, más allá de la descripción que me han hecho de él. El color azul me gusta especialmente porque lo asocio al mar. Creo que si hubiera podido ver habría sido marinero” (Calle, 1996, p.70).



“Un cielo estrellado, eso debe de ser hermoso. Dicen que una estrella es una luz, pero que puede haber cosas en su interior” (Calle, 1996, p.71).



“Y me han dicho que, en la Costa Azul, las montañas se reflejan en el mar y los paisajes se mezclan. Debe ser hermoso” (Calle, 1996, p.72).



A sesenta kilómetros de Cardiff, sobre el acantilado, hay una colina desértica. Un tiempo infernal, un terreno escarpado, hierba corta...Las flores me molestan, tengo miedo de pisarlas. Me impresionó la belleza de este paisaje desolado. Hice una foto. La foto no reproducirá el viento, pero la impresión de la inmensidad quizá sí (Calle, 1996, p.73).



Dentro de la amplitud de respuesta en ese paisaje que se imagina, pero que no se ve, podemos *observar* como en muchos de ellos existe un lenguaje puramente visual. Desde un mar que se pierde de vista hasta unas montañas que se reflejan en éste. Lo cierto es que este hecho, la forma visual de describir el paisaje, no supone el análisis que se busca pero sí debemos tener en cuenta que la visualidad extrema de nuestra sociedad lleva a que el lenguaje sea de esta forma y que la persona sin residuo visual también lo emplee. Sin embargo, en el último de los fragmentos donde se habla de la montaña de Cardiff existe otra forma de definir ese paraje desértico; esta montaña se siente de otra manera, esa imagen se configura mediante otros mecanismos perceptivos sensitivos.

2. ¿Por qué la ceguera del paisaje?

2. 1 El paisaje

2.1.1 Definir el paisaje

Si atendemos al significado estricto de la palabra, encontraremos que según la Real Academia Española de La Lengua, “paisaje” se puede definir de las siguientes formas:

Del fr. paysage, der. de pays ‘territorio rural’, ‘país’.

1. m. Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar.
2. m. Espacio natural admirable por su aspecto artístico.
3. m. Pintura o dibujo que representa un paisaje (El espacio natural admirable).

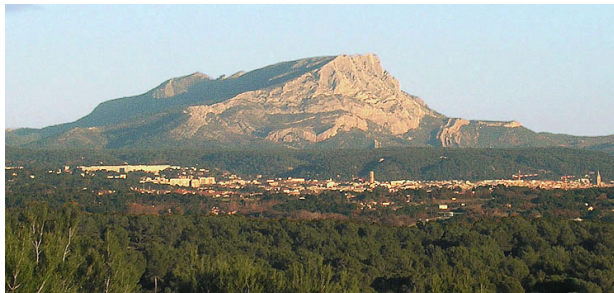
Estas tres escuetas definiciones evidencian la dificultad a la hora de desempeñar la tarea de definir “paisaje”, un término, a veces, tan abstracto como la forma reduccionista en que, tan a menudo, suele quedar descrito.

El concepto de ‘paisaje’ no ha existido siempre, ni en todas partes. Apareció por primera vez en China, en el siglo IV de nuestra era. En la sociedad occidental, “paisaje” es un término relativamente moderno, que empieza a germinar en la Europa de finales del siglo XVI con el advenimiento del Renacimiento.

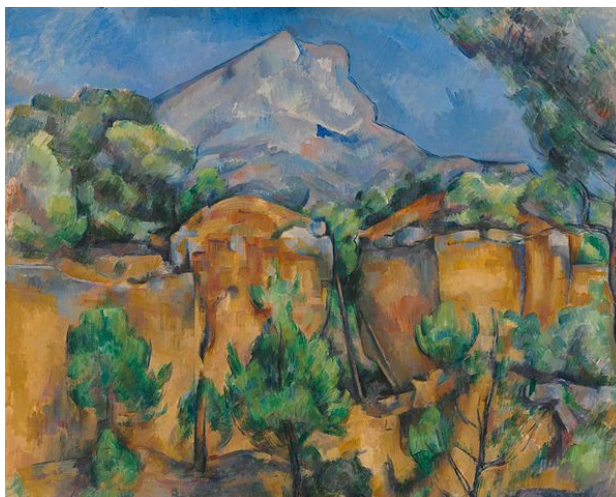
Anteriormente no existía esta palabra, porque el paisaje no es un objeto físico, sino una construcción mental, algo que se elabora a partir de lo que se ve al contemplar un territorio, un país. Es, por tanto, una interpretación realizada sobre una realidad, determinada por la morfología de sus elementos físicos, pero en la que intervienen factores estéticos que la unen a categorías como la belleza, lo sublime y lo pintoresco, y emocionales, que tienen que ver con los estados de ánimo de quienes contemplan (Berque, 1997, p.8).

Si por tanto el paisaje es una “construcción mental”, ¿cómo podremos definirlo? Massimo Venturi afirma esta idea con otras palabras: “No se puede dar una definición ontológica a una realidad visible e invisible en continuo movimiento que pertenece al ser humano” (Venturi, 2008, p. 115). A esta problemática en la definición del paisaje debemos añadirle una confusión muy común:

La ambigüedad del término es especialmente acusada en el primer caso: “los paisajes de Cézanne” es en efecto una frase que puede designar los cuadros pintados por Cézanne, pero también los alrededores de Aix-en-Provence. Esta ambivalencia lleva a confundir dos enfoques incompatibles del paisaje. Uno de ellos se refiere a las cosas del entorno, consideradas en su forma intrínseca. El otro se refiere a su representación desde el punto de vista de un sujeto, mediante la utilización de palabras o imágenes (Berque, 1997, p.7).



Montaña Santa Victoria (La Provenza, Sur de Francia)



La montaña de Santa Victoria, vista desde Bibémus (1898-1900, Paul Cézanne)

Por lo que definir el paisaje consiste en un intento de acotar una percepción particular de un individuo ante un territorio, que se encuentra sujeto a un tiempo determinado. “Aquí hay algo más que una cuestión de vocabulario; es una cuestión de concepción del mundo” (Berque, 1997, p.9)

2.1.1.1 Paisaje cultural

Cualquier elemento del paisaje, un lago o un bosque, por ejemplo, tienen una realidad, una espacialidad y una temporalidad objetivas, propias e independientes de la mirada del observador. Ahora bien, una vez percibidos por el individuo y codificados a través de toda una serie de filtros personales y culturales, aquel lago y aquel bosque se impregnan de significados y valores y se convierten incluso en símbolos (Nogué, 2008, p.10-11).

Estas palabras reiteran la convicción de que aquello que llamamos “paisaje” es una idea construida y modelada a lo largo de los siglos por nuestras culturas, por lo tanto hablar de ‘paisaje’ es referirnos a paisajes culturales. Pero la idea de filtros que nos determinan se refiere principalmente a filtros que determinan la mirada. El problema radica cuando ésta no se encuentra adiestrada para soportarlos y se contamina.

Atendiendo entonces a estas últimas palabras que defienden el paisaje como proyección cultural de una sociedad ¿qué clase de filtros personales y culturales *contaminan* la visión del paisaje?

2.2 La contaminación visual del paisaje

2.2.1 La transformación y conquista del territorio

Tras la Revolución Industrial de finales del siglo XVIII y principalmente a partir del siglo XX con los avances que conllevó aquel proceso, el aspecto del territorio ha cambiado notablemente. En el último siglo, éste ha sido modificado, por la acción del ser humano, más rápido que en toda la historia que conocemos. Estas transformaciones que son de altísima intensidad, aceleradas y, en muchos casos, extremas, nos han llevado a un nuevo *paisaje*.

Estas profundas modificaciones suceden en paralelo a la transformación experimentada por el ser humano en cuanto a sensibilidad, conocimiento, cultura o hábitos. Sin embargo, lo han hecho a ritmos diferentes, no de forma tan rápida como el cambio de los entornos. Es por ello que en pleno siglo XXI nos enfrentamos a que nuestro sistema perceptivo más utilizado (la vista) puede llegar a ser incapaz de asumirlo.

Volviendo al abismo entre el paisaje arquetípico y el paisaje real, si bien es cierto que éste se observa en la mayoría de paisajes, en aquellos que han sufrido intensas y bruscas transformaciones este abismo entre realidad y representación crece mucho más, y la crisis de representación del paisaje arquetípico al que estábamos acostumbrados y que ya no se corresponde con la realidad se hace aún mayor (Nogué, 2008, pp. 14-15).

No sólo hemos sido espectadores de la transformación territorial de nuestro planeta, sino también de la conquista progresiva y constante de éste.

Toda la tierra habitable ha sido en nuestros días inspeccionada, inventariada y repartida entre las naciones. La era global de las llanuras deshabitadas, de los territorios libres, de los lugares que no pertenecen a nadie, es decir, la era de la libre expansión, ha terminado. No hay roca que no ostente una bandera; no hay vacíos en el mapa, ni regiones sin aduanas y sin leyes, ni una tribu cuyos asuntos no engendren un legajo y no dependan, por los maleficios de la escritura, de unos humanistas alejados en sus despachos. *Comienza la era del finito* (Citado por Bodei, 2011, p.141).

Sin embargo, como dice Addison: “lo salvaje e inmenso ofrece una “imagen de la libertad”, como los “vastos desiertos no cultivados” ” (Citado por Bodei, 2011, p.111).



Fotograma de la película *Avatar*² (2009, James Cameron)

National Geographic sigue siendo una de las revistas con mayores ventas a nivel mundial, su todavía existencia es un claro ejemplo de lo que Addison nos decía.

¿Pero por qué *National Geographic*? ¿Por qué es de lejos la publicación geográfica más popular? Respuesta: porque sigue incidiendo en lo romántico de la exploración. Cuando la superficie terrestre se vuelve demasiado familiar, la revista pasa a los océanos y luego más allá de la propia Tierra a otros planetas y desde allí a las estrellas (Tuan, 2015, p.171).



Asociación estelar Vulpécula OB1³

² Ambientada en 2156. Los humanos intentan conquistar Pandora; lugar donde se encuentra un mineral muy cotizado que supondría la solución a los problemas energéticos de la Tierra. Pandora es un paraíso natural donde la tribu *na'vi* convive en perfecta armonía con su hábitat. Se trata de la película más vista en cines de toda la historia. (Ver *ranking* en <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>)

³ Fotografía publicada en *National Geographic España* el 25 de mayo de 2016. (Disponible en http://www.nationalgeographic.com.es/fotografia/foto-del-dia/el-pequeno-zorro-y-las-estrellas-gigantes_10382)

En la era del sentimiento de “todo está visto” deseamos al mismo tiempo verlo todo otra vez. El ser humano aún ansía lo desconocido; la necesidad de evadirse del cerco de las costumbres. Y a lo largo de los siglos lo ha conseguido en el paisaje; ese por descubrir y conquistar. Sin embargo, el paisaje que encuentra ya no es el que busca. Por ello, se refugia en la ficción que le otorga un espejismo de la realidad que anhela y encuentra en la imagen la herramienta para “cristalizar el territorio que se le escapa”. Atrapar el tiempo y el lugar que, de forma paradójica, ya no se comprende.

2.2.2 La era tecnológica; la imagen del paisaje



Mosaico ⁴

Lo recurrente de la representación del paisaje como entorno natural a penas manipulado por la mano del ser humano, que destila una forzada y molesta perfección zambulléndose en una estética artificial, pone de manifiesto la problemática a cerca de cuál es el paisaje contemporáneo y la aceptación de éste por parte de la sociedad actual. La cual entiende la acción humana como una agresión externa, como si no formara parte de la actividad del medio.

⁴ Imágenes obtenidas en el buscador de *Google* al introducir las palabras “paisaje” o “paisajes”.

La imagen anterior del mosaico de paisajes es un sencillo ejemplo de ello; la separación entre realidad y arquetipo paisajístico que sirve como punto de partida en el entendimiento de la idealización del paisaje a través de la imagen.



Fotografía de Carl Warner. *Nutrilite Waterfall*⁵

“El acontecimiento fundamental de la edad moderna es la conquista del mundo como una imagen” (Heidegger citado por Pallasmaa, 2014, p.25).

Desde los años ochenta, a partir del cambio de la economía y su reformulación global, así como la incidencia sin precedentes de las nuevas tecnologías y su acelerado crecimiento, se han producido relevantes transformaciones en todos los ámbitos culturales; principalmente en la percepción y la comunicación.

Inmersos en la era de Internet, y con ello de un sobre exceso de información, la imagen ha encontrado en esta situación su liderazgo. Walter Benjamin, desde el siglo XIX, observa que este predominio de lo visual comienza con la fotografía, desplazando de manera irrevocable la primacía de la palabra y otorgando una nueva legitimidad a lo visual; que se ha convertido en la moneda corriente de la cultura contemporánea (Olalquiaga, 2014). Televisión, ordenador, pc, ipad, tablet, android, iphone... El mundo entero se presenta ante nuestros ojos.

⁵ Dentro de la Serie *Foodscapes* (Disponible en www.carlwarner.com).

El pasado y el futuro han sido remplazados por iconos: fotografías, tarjetas, postales y películas cubren su pérdida. Un exceso de información trata de controlar esta evanescencia del tiempo, reduciendo a una cronología compulsiva...En su lugar estamos conectados a la topografía de las pantallas de computadoras y monitores de video, las cuales nos dan el lenguaje y las imágenes que necesitamos para llegar hasta los otros y para vernos a nosotros mismos (Olalquiaga, 2014, p.91).

De esta forma, las imágenes de lugares pasan a estar dispuestas para su consumición y uso efímero como cualquier otra mercancía de cambio. La imagen del paisaje se vuelve un objeto de traspaso entre los usuarios que proyectan en ella la estetización deseada que no encuentran en la realidad. Por lo que la imagen no es sólo la consecuencia visible de la idealización del paisaje sino también la causa.



Fotograma del videoclip *Californian Gurls*⁶

⁶ Videoclip protagonizado por Katy Perry y Snoop Dogg en 2010. Este sencillo supuso un éxito de masas estando en el primer puesto de las listas de reproducción en países como Estados Unidos, Canadá y Reino Unido, entre otros. El video (hasta la fecha, 30/05/2016) cuenta con 288.564.756 visualizaciones en Youtube. Para su realización se utilizó el paisaje de las playas de Californian como inspiración.

2.3 Ocularcentrismo ⁷



Trappole di luce (Trampas de la luz) (1995, Giuseppe Penone)

Principalmente desde los tiempos modernos, la vista se ha visto fortalecida por la cultura de la tecnología:

La vista es el único sentido lo suficientemente rápido como para seguir el ritmo del increíble incremento de la velocidad en el mundo tecnológico. Pero el mundo del ojo hace que vivamos cada vez más en un eterno presente aplanado por la velocidad y la simultaneidad (Pallasmaa, 2014, p.25).

La tendencia hacia la hegemonía de la vista ha estado presente a lo largo de toda la historia de la cultura occidental. Desde la Grecia antigua abundan los textos filosóficos donde se proclama que el conocimiento equivale a la visión clara y la luz metáfora de la verdad. De esta forma fue expresado por Aristóteles:

Todos los hombres desean naturalmente saber; lo que lo muestra es el placer causado por las sensaciones, pues, fuera incluso de su utilidad, ellas nos gustan por sí mismas, y más que cualquiera otras, las sensaciones visuales. En efecto, no solo para actuar, sino incluso cuando no nos proponemos acción alguna, preferimos, por así decirlo, la vista a todo lo demás. La causa radica en que la vista es, entre todos nuestros sentidos, la que nos hace adquirir el mayor de los conocimientos y nos descubre una multitud de diferencias (Citado por Le Breton, 1997, p.33).

⁷ El privilegio de la visión a través de los otros sentidos. Término acuñado en 1988 por Martin Jay en *El ascenso de la hermenéutica y la crisis de ocularcentrismo*.

Así continúa una tradición que se alarga en el tiempo: “En el Renacimiento se consideraba que los cinco sentidos formaban un sistema jerárquico, donde el sentido más elevado era la vista y el más bajo el tacto” (Pallasmaa, 2014, p.19). Es en esta época cuando se establece un modelo visual que ha seguido fuertemente arraigado hasta los tiempos modernos y, como consecuencia, ha influido de manera decisiva en la contemplación del mundo: la perspectiva.

La perspectiva representa el espacio en tres dimensiones de lo real sobre una superficie de dos dimensiones y exige un modelo geométrico. La tela es percibida como una ventana al mundo o como un espejo plano. El cuadro en perspectiva no reproduce la imagen retiniana suscitada por el objeto; es una institución del espacio y no de la vista ⁸ (Le Bretón, 1997, p.34).



La condición humana (1933, René Magritte)

La perspectiva es, según Erwin Panofsky, la responsable de la disociación que se produce entre sujeto y objeto. De esta forma el objeto se vuelve una forma inerte y eterna. La perspectiva no es un hecho de la naturaleza que espera al espectador, es una manera de ver completamente determinada por el momento histórico social (Le Breton, 1997). Es decir su veracidad debe ponerse en duda.

⁸ Le Breton hace una parafraseo de S. Edgerton en *The heritage of Giotto's geometry; art and science on the eve of the scientific revolution*.

Como advertíamos al comienzo de este apartado, es en nuestra actual cultura de la tecnología donde el ocularcentrismo ha llegado a su culmen. De este modo la mirada que ha quedado definida y acotada por el mundo tecnológico es una mirada racionalizada y estandarizada, muy precisa (Le Breton, 1997). ¿Podríamos decir que la visión se ha tornado doctrina, una disciplina catalogadora del mundo?

Una disciplina es, desde luego, disciplinaria: normaliza, generaliza y regula; hace ensayar un conjunto de respuestas y, en este caso, entrena a las personas para que funcionen en un entorno de trabajo simbólico, diseño permanente y creatividad racionalizada (Steyerl, 2010, p.1).

Anterior a la situación actual descrita sobre la hegemonía de la visión, la teoría del conocimiento del espectador en la tradición occidental cuenta con una visión crítica entre sus pensadores. Martin Heidegger, Michael Foucault y Jacques Derrida, entre otros, han expuesto que el pensamiento y la cultura de la modernidad han continuado con el privilegio histórico de la vista, pero fomentando sus tendencias negativas. Según Heidegger, la hegemonía de la vista en un primer momento aportó visiones gloriosas pero se fue volviendo cada vez más nihilista en los tiempos modernos: "...la vista nos separa del mundo, mientras que el resto de los sentidos nos une a él" (Citado por Pallasmaa, 2014, p.29). Michael de Certeau también plantea la negatividad de un mundo ocular:

De la televisión a los periódicos, de la publicidad a todo tipo de epifanías mercantiles, nuestra sociedad se caracteriza por un crecimiento canceroso de la vista, midiéndolo todo por su capacidad de mostrar o de ser mostrado y trasmutando la comunicación en un viaje visual (Citado por Pallasmaa, 2014, p.28).

O David Michael Levin, quien impulsa la crítica filosófica del predominio del ojo de la siguiente forma:

Creo que es conveniente desafiar la hegemonía de la vista, el ocularcentrismo de nuestra cultura. Y creo que necesitamos examinar de una manera muy crítica el carácter de la vista que actualmente domina nuestro mundo. Necesitamos urgentemente un diagnóstico de la patología psicológica de la visión cotidiana, y un entendimiento crítico de nosotros mismos como seres visionarios (Citado por Pallasmaa, 2014, p.22).



El espejo falso (1928, René Magritte)

No obstante, el privilegio de la vista no implica necesariamente un rechazo del resto de los sentidos, ésta incluso puede reforzar otras modalidades sensoriales. La problemática radica en que el progresivo, constante y brutal ocularcentrismo vigente hasta nuestros días ha convertido a la vista en un sentido exhausto y, lo que es más complicado, también contaminado.

Los sentidos humanos –de manera especial la vista- no han cambiado desde luego en su fisiología con el paso de los dos milenios largos transcurridos desde la Antigüedad clásica hasta principios del siglo XVIII, cuando se produce dicha mutación. Sin embargo, la mirada ya no es inocente: no vemos sólo con los ojos, bien porque –como sostenía Wittgenstein- “en toda percepción se refleja un planteamiento”, bien porque los ojos “son siempre antiguos, están obsesionados por su propio pasado y por las sugerencias viejas y nuevas que le llegan al oído, de la nariz, de la lengua, de los dedos, del corazón y del cerebro” ... (Bodei, 2011, pp.23-24).

Extraigamos cuatro palabras de este fragmento de Bodei: oído, nariz, lengua y dedos. Es decir, oído, olfato, gusto y tacto. ¿Qué sucede con estos sentidos? A medida que la filosofía revela nuestra relación con el mundo se vuelve tremendamente importante estudiar críticamente el papel de la vista en relación con el resto de los sentidos.



Vista (1617, Jan Brueghel el viejo y Peter Paul Rubens)
Dentro de la serie *Los cinco sentidos*⁹

Hemos estructurado los sentidos entre los *privilegiados*, la vista y el oído, y los *no privilegiados*, tacto, olfato y gusto. Estos tres últimos siendo considerados como restos sensoriales arcaicos con una función meramente privada e incluso suprimidos por el código de la cultura. En algunos casos, como el disfrute de la fragancia de las flores, se legitima un sentido no privilegiado, en este ejemplo el olfato, pero de forma anecdótica y sin romper el código de cultura ocularcentrista. Y aunque todavía el oído también se considera uno de los sentidos más estimados, la vista se encuentra muy superior a él (Pallasmaa, 2014).

De esta manera, el encuentro y conocimiento de los lugares queda acotado por la visión; conocer el paisaje sería sencillamente observarlo, un mero ejercicio de contemplación. Se vuelve así un objeto prácticamente inerte, en donde su heterogeneidad queda determinada por un único sentido que limita la experiencia que no sólo es visual sino, además, auditiva, táctil, gustativa y olfativa; sensitiva. “El cuerpo es la condición humana del mundo, el lugar

⁹ *Los cinco sentidos* es un grupo de cinco alegorías pintadas por Jan Brueghel el viejo, encargado de representar los paisajes, y Peter Paul Rubens, siendo éste el responsable de retratar a los personajes. Pintados entre 1617 y 1618, resulta llamativo el orden de ejecución: la vista el primero, seguido del oído, el olfato, el gusto y finalmente el tacto. Así como la presencia constante del paisaje en todos ellos, a través de la ventana y de la puerta o incluso sin delimitarse como en el cuadro *Olfato* (véase en el apartado *Olfato*). El paisaje se establece como el lugar para el disfrute de todos los sentidos, quedando las estancias siempre abiertas a él.

donde el incesante flujo de las cosas se detiene en significados precisos o en ambientes, se metamorfosea en imágenes, en sonidos, en olores, en texturas, en colores, en paisajes, etc ” (Le Breton, 1997, p.12).



*El caminante sobre el mar de nubes*¹⁰
(1817-1818, Caspar David Friedrich)

David Le Breton cita la célebre frase de Descartes para redefinirla: “Pienso, luego existo” significa omitir la inmersión sensorial del hombre en el seno del mundo. “Siento, luego existo” es otra manera de plantear que la condición humana no es por completo espiritual, sino ante todo corporal” (Le Breton, 2014, p.11). Esta realidad la podemos ver a través de los saberes menores y las culturas en las que estos se han desarrollado, utilizando los sentidos de una forma distinta. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar entre los saberes locales o minoritarios; la percepción de los lugares por parte de los *aiviliks*¹¹, debido a la peculiaridad de los entornos que habitan, se diferencia ampliamente de la de los occidentales. La forma en la que éstos perciben el territorio y el paisaje y la manera de hablar de él y de crear relatos pone de manifiesto la amplitud y las posibilidades del uso de todos los sentidos. El conocimiento de su territorio, de su paisaje, es sinestésico, mezclando continuamente la sensorialidad. Según un testimonio de E. Carpenter:

¹⁰ Considera como una de las obras más célebres del Romanticismo. En este movimiento el paisaje se presenta como el “marco” de la naturaleza salvaje, el lugar de aislamiento tanto físico y espiritual del hombre romántico. Sin embargo, debemos tener en cuenta que en el siglo XIX, en paralelo a este movimiento, se experimentan los avances de la Revolución Industrial de finales del siglo anterior. El territorio comienza a transformarse progresivamente, es el momento de las ciudades, las estaciones ferroviarias, el tránsito de personas...

¹¹ Población *Inuit*, conocidos popularmente como “esquimales”.

Escuchaban las olas y los gritos de los pájaros que animaban a los promontorios; sentían el viento y el rocío del mar sobre el rostro, leían a sus espaldas las estructuras creadas por los movimientos del viento o los olores. La pérdida de la vista no significaba en absoluto una carencia. Cuando empleaban la mirada, lo hacían con una agudeza que me asombraba. Pero no se hallaban perdidos sin ella (Citado por Le Breton, 2007, p.19).

Lo cierto es que el entorno que marca la vida de los *Inuits* difiere enormemente del nuestro, por ello resulta casi impensable en la cultura occidental imaginar un mundo como el que Le Betron menciona. Sin embargo, existen evidencias de otras formas de percibir el paisaje y de acercarse a él por parte de occidente. Las palabras de Walter Benjamin, que presentamos a continuación, no sólo manifiestan la potencia de un texto como obra, sino que nos incitan a imaginar a través de la creación de imágenes que no quedan delimitadas por la visualidad, van más allá de los ojos. El paisaje de Benjamin invita a soñar un mundo que no parece tan alejado al relatado por los *Inuits* ya que no es la geografía de los lugares lo que diferencia la manera de percibirlos sino los medios (los sentidos) con los cuales lo hacemos, y en qué medida los utilizamos.

Las imágenes y la lejanía. ¿La potente afición por las imágenes no se alimentará posiblemente de una turbia oposición frente al saber? Yo contemplo el paisaje: el mar esta muy liso en la bahía; unos bosques ascienden, como una inmóvil masa silenciosa hacia la cumbre del monte; arriba están las ruinas de un castillo, que llevan así varios siglos; el cielo resplandece despejado de nubes, con un azul eterno. Así es como lo quiere el soñador. Que este mar sube y baja en millones de olas, que los grandes bosques se estremecen a cada nuevo instante desde las raíces hasta la ultima hoja, que las piedras de la ruina del castillo continúan cayendo sin cesar, que en el cielo unos gases están luchando invisiblemente antes de llegar a formar nubes: el soñador olvida todo esto para entregarse a las imágenes. En ellas tiene sosiego, eternidad. Cada ala de pájaro que lo roza, cada ráfaga de viento que lo estremece, cada cercanía que lo alcanza lo desmiente sin duda. Pero también con cada lejanía de nuevo vuelve a construir su sueño, que encuentra apoyo en cada pared de nubes y se enciende en cada ventana iluminada. Y su sueño parece ser perfecto cuando logra quitarle a cada movimiento su aguijón, convertir la ráfaga de viento en un leve murmullo y las estampidas de los pájaros en las formas de una migración. Reprimir la naturaleza de este modo en un marco de pálidas imágenes es sin duda el deseo del que sueña. Hechizarlas, llamándolas de nuevo, ése es el talento del poeta ¹² (Citado por Gutiérrez, 2015, p.1).

¹² *Sombras Breves II*

3. La ceguera del paisaje

3.1 La ceguera

3.1.1. Diderot y la creación de la imagen

El pensamiento y la filosofía en la época de la Ilustración aportaron un profundo interés por la experiencia sensorial y la ceguera; ¿curiosidad y búsqueda de conocimiento? O también ¿un síntoma de la contaminación o desgaste de la vista como sentido hegemónico ya en esa época?

En este sentido Diderot apunta que todo nuestro conocimiento e ideas tienen su origen en la experiencia de los sentidos. Por tanto, antes de centrarnos en ellos es obligado citar a este autor y su *Carta sobre los ciegos* (*Lettre sur les aveugles*). Este texto, que nace a mediados del siglo XVII, supone un punto de inflexión que marcará una nueva actitud en la comprensión de la figura del ciego. Lo que es completamente nuevo en la *Lettre* es el giro en el pensamiento; Diderot intenta explorar el mundo interior de los ciegos ya que el escritor afirma la existencia de un mundo diferente al del ser visual. No se pretende hablar o entender la discapacidad, en lo que quiere ahondar y pone su atención es en la desconocida estructura y funcionamiento de un mundo diferente al nuestro. No busca la respuesta a la que pregunta de “qué sucederá cuando el ciego recupere la vista”¹³; lanza otras cuestiones: ¿qué puede saber, en su estado de ceguera total, del mundo que le rodea? O ¿Cómo adquieren este conocimiento? (Barasch, 2003). Una de las conclusiones y afirmaciones principales del escritor, y que también es objeto de defensa en este trabajo, es que el entendimiento del mundo con una ceguera no supone una inferioridad en la comprensión de éste. Diderot nos dice que : “Los datos en los que se basa la imaginación de los videntes son distintos de los que utiliza la imaginación de los ciegos, pero por su naturaleza y manera de funcionar la imaginación de unos y otros es idéntica”

¹³ William Molyneux fue un científico de finales del siglo XVII que fascinó a muchos pensadores de su época con un caso hipotético: imaginemos a un ciego de nacimiento al que se le enseña con el sentido del tacto la diferencia entre un cubo y una esfera. Si este ciego mediante una operación quirúrgica consiguiera ver, ¿distinguiría sin necesidad de tocar cuál es el cubo y cuál la esfera?

(Barasch, 2003, p. 2015). La imaginación de los ciegos no es más pobre, o como diría Diderot, más abstracta que la de los videntes. Según éste la abstracción sólo es la separación de los pensamientos y las cualidades sensibles de los cuerpos; la persona ciega realiza esta actividad igual que la persona vidente. Tiene la misma capacidad de guardar “ideas de las figuras” (*idées des figures*) que traducimos frecuentemente como “imágenes mentales” (Barasch, 2003). Creemos que el ciego no crea “imágenes mentales” (ideas de las figuras) porque entendemos por imágenes mentales “imágenes visibles”. La ceguera no supone la no producción de imágenes, al contrario, crea infinidad de ellas a través de las capacidades sensoriales que fomentan la comprensión del mundo de una manera que el ser visual, prácticamente, ignora por completo.

3.2 El paisaje y los *otros* cuatro sentidos

3.2.1 Oído



Oído (1617-18, Jan Brueghel el viejo y Peter Paul Rubens)
Dentro de la serie *Los cinco sentidos*

Hemos situado el oído como uno de los sentidos privilegiados ya que el sonido suele relacionarse, en la mayoría de los casos, con el goce auditivo de un instrumento musical, melodía, canción, etc. Sin embargo, en lo que respecta al paisaje, al entendimiento y cercanía a éste, el oído suele quedar desprovisto de importancia o deriva de él una jerarquía entre los sonidos (volvemos hablar de lo *privilegiado* y lo *no privilegiado*).

En la naturaleza no existen ruidos, sino tan solo sonidos. Ninguna discordancia, ninguna anarquía. Aún el ruido del trueno, el estrépito de una avalancha o la caída de un árbol en el bosque responden a leyes acústicas y no las transgreden. Solo el hombre, y el mundo engendrado por el hombre, rompen con brutalidad y desgarran la trama de una unidad armónica (J. Brosse citado por Le Breton, 2007, p.105).

A nuestro modo de entender J. Brosse se contradice al enunciar que en la naturaleza sólo existen sonidos, y no ruidos; en primer lugar porque un ruido es un sonido y, en segundo lugar, porque posteriormente cita al trueno (fenómeno atmosférico natural) como ruido. ¿A qué se debe esta contradicción?

“La preocupación por el ruido aparece sin duda con las primeras concentraciones humanas de importancia, que requerían la circulación de hombres e informaciones, presencia de animales, transportes, etc” (Le Breton, 2007, p.105). ¿No son estas primeras preocupaciones por el ruido el comienzo del paisaje contemporáneo? El ruido asociado al cambio del entorno se deslegitima como J. Brosse hace ver y, de esta forma, el sonido y consigo el sentido del oído desaparecen del entendimiento del paisaje porque el cántico de los pájaros y el rumor del viento empieza a entremezclarse con el retumbar de los motores de los coches y las voces de los viandantes.

De esto habla el compositor canadiense R. Murray Schafer, a través de los “soundscapes”, paisajes sonoros. Su análisis sobre el sonido, tanto en los estudios y la educación musical como en campos más encaminados a la antropología, defienden el planteamiento de la heterogeneidad del mundo a través de la multiplicidad de sonidos que lo conforman; el sonido y la música no se limitan a los auditorios y salas de orquestas sinfónicas, ambos están presentes en nuestra cotidianeidad. “El universo es vuestra orquesta. Que sea nada menos el territorio de vuestros nuevos estudios” (Schafer, 1998, p.76).



*La Batalla entre el Carnaval y la Cuaresma*¹⁴ (1559, Peter Breughel el Viejo)

Todo cuanto se mueve en nuestro mundo hace vibrar el aire.
 Si se mueve de tal manera que oscila más que aproximadamente 16 veces por segundo este movimiento se oye como sonido.
 El mundo, entonces, está lleno de sonidos. Escuchen.
 Desprejuiciadamente atentos a cualquier cosa que esté vibrando, escuchen.
 Permanezcan sentados silenciosamente por un momento y perciban.
 (Schafer, 1998, p.17).

Existen diferentes ejemplos que demuestran que nuestra capacidad auditiva puede ser una herramienta insustituible en la creación de lazos con el paisaje. Destacamos entre ellos el “silbo gomero” por su particularidad ; se trata de un lenguaje silbado en la isla de la Gomera (Islas Canarias), Patrimonio Cultural Inmaterial reconocido por la Unesco. Los habitantes de esta isla, principalmente agricultores y pastores, crearon un lenguaje que les permitiese comunicarse salvando amplias distancias entre terrenos escarpados y sus grandes y profundos barrancos, a través del sonido de los silbidos.

Transmitido de maestros a discípulos a lo largo de siglos, es el único lenguaje silbado del mundo plenamente desarrollado y practicado por una comunidad numerosa (más de 22.000 personas). El silbo gomero reemplaza las vocales y consonantes del español por silbidos: dos silbidos diferenciados sustituyen

¹⁴ Siendo profesor, R. Murray Schafer propone a sus alumnos que elijan un documento histórica para realizar un estudio comparativo a cerca del sonido que los estudiantes percibían entre todos los archivos seleccionados. Uno de los documentos presentados fue este cuadro; con él se interpretan los sonidos del paisaje sonoro de un pueblo holandés del siglo XVII, donde los sonidos humanos son principales en el entendimiento de este tipo de paisaje.

a las cinco vocales españolas; y otros cuatro a las consonantes. Los silbidos se distinguen por su tono y su interrupción o continuidad. Una vez que han adquirido práctica suficiente, las personas pueden transmitir con silbidos todo tipo de mensajes (UNESCO, 2009).



Fotograma *El Silbo Gomero*¹⁵ (2008, por Juan Ramón Hernández y David Baute. Gobierno de Canarias)

3.2. 2 Olfato



Olfato (1617-18, Jan Brueghel el viejo y Peter Paul Rubens)
Dentro de la serie *Los cinco sentidos*.

El olfato es uno de los sentidos con menor peso en la sociedad actual. No sólo supone un sentido prácticamente abandonado, sino además relacionado con lo “vergonzoso”. Algo parecido sucede con el tacto, pero no

¹⁵ Disponible en http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/el-silbo-gomero-lenguaje-silbado-de-la-isla-de-la-gomera-islas-canarias-00172?include=film_inc.php&id=41300&width=700&call=film

al mismo nivel en el que se encuentra el olfato, supeditado a la más pura intimidad, al olor corporal propio y, en ciertos casos, al del otro.

En el caso de la comprensión del mundo, los lugares y los entornos, los olores de éstos se clasifican como agradables o desagradables, huele bien o mal. Por ejemplo, se hace referencia al olor exquisito de una flor sin transgredir o ir más allá del disfrute olfativo momentáneo de lo que podríamos denominar “un perfume agradable del paisaje”. Pero el sentido del olfato va más allá de la pura anécdota de la flor: “El olor tiñe con una tonalidad particular una relación con el mundo. Da ganas de instalarse en él para vivir o de escaparle, incita al abandono o a la desconfianza, induce la inquietud o la distancia” (Le Breton, 2007, p.207).

Ciertamente el olfato es un sentido que se relaciona con lo íntimo, pero no porque se haya de reducir necesariamente a ser disfrutado en la intimidad, sino por la manera tan profunda en la que influye sobre las emociones del ser humano; los olores no nos dejan indiferentes porque, probablemente, sean lo que más nos transporten en el tiempo, a lugares, vivencias, momentos...

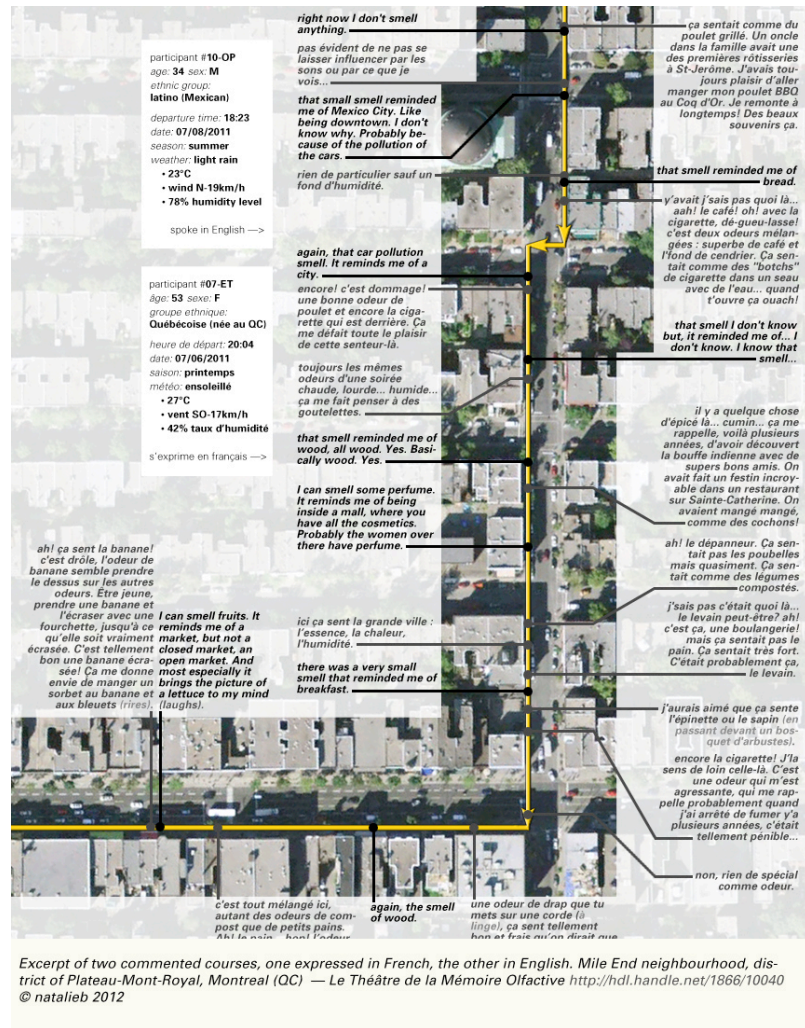
La visión, el gusto, el tacto o la audición son proveedores de memoria, pero el olor posee un raro poder de evocación, independientemente de los contextos. No por su convocatoria al imaginario, pues entonces, pese a sus esfuerzos, el individuo no logra más que establecer una imagen visual, no puede suscitar en sí un olor. Pero, por el contrario, cuando lo experimenta al cabo de su existencia, incluso el que estaba contenido en un frasco o el que fue inhalado en un recodo del sendero, se proyecta lejos en el tiempo (Le Breton, 2007, p.216).

La relación entre olor y paisaje es clara si hacemos a referencia a J.D. Porteus, quien da nombre a los paisajes olfativos, *smellscapes*, y las variantes de estos por los cambios meteorológicos y de estaciones o L.Roubin, quien habla de “campo olfativo preferencial” en relación a las actividades que en ciertos lugares se realizan provocando olores que intervienen en los modos de actuar y las sensibilidades de las personas que habitan esos lugares (Le Breton, 2007).

Cada paisaje se encuentra bañado por efluvios de la vegetación, los animales, la industria, los puertos, la actividad comercial, los medios de transportes... Todos estos olores confluyen y se vinculan de forma indisoluble con el medio; un bucle constante de interrelaciones entre el olfato y los entornos.

Un ejemplo de esto es el trabajo de Natalie Bouchard, arquitecta y diseñadora urbana que en los últimos años ha llevado a cabo una investigación a cerca del poder de relación entre los olores y los espacios urbanos. Así lo demuestra su siguiente trabajo, *Le Théâtre de la Mémoire Olfactive* (2012), realizado a través de un estudio de campo en Montreal :

Adoptando un acercamiento socio-antropológico basado en penetrar la lógica del individuo, combiné un método que me permitió redactar narrativas en tiempo real de una ruta con herramientas que me permitieron representar el pensamiento de los participantes, el mapa mental. La encuesta se extendió durante tres estaciones, invierno, primavera y verano, para obtener un espectro de olores lo más completo posible. Tardando un tiempo aproximado de treinta y cinco minutos para completar la ruta a pie, los participantes enfrentaron una gran variedad de fragancias urbanas. De este modo, logré identificar el rango de expresiones de los participantes. Los olores a los que los participantes reaccionaron más dramáticamente eran aquellos relacionados a alimentos (particularmente olores de cocina y parrilladas, frutas, y especias), la naturaleza (grama, hojas secas, flores, el suelo húmedo) y contaminación (gasolina y cigarrillo). Transcribiendo toda esta data oral en un mapa aéreo de la ruta, en cada punto donde los participantes lo indicaban, dibujé el universo de las narrativas. Los resultados exponen la íntima relación que se construye entre el individuo y el espacio que percibe (Citado por Mendez, 2015).



Le Théâtre de la Mémoire Olfactive (2012, Natalie Bouchard)

3.2.3 Gusto



Gusto (1618, Jan Brueghel el viejo y Peter Paul Rubens)
Dentro de la serie *Los cinco sentidos*

El gusto es un sentido con una peculiaridad que lo diferencia del resto: “al revés de los demás sentidos, el gusto exige la introducción en uno mismo de una parte del mundo” (Le Breton, 2007, p.267). Así definir el paisaje a través de este sentido supone una actividad de degustación; al extraer los alimentos de nuestro medio y derivar en prácticas culinarias.

Para definir una cultura, se habla corrientemente de visión del mundo, haciendo así de la vista una primacía sensorial; también se podría asimismo evocar una gustación del mundo, habida cuenta de cómo las categorías alimentarias ordenan el mundo a su manera, comandan justamente el gusto de vivir (Le Breton, 2007, p.287).

De este modo, deslegitimar el sentido del gusto en la configuración del paisaje (recordemos que la etimología de “paisaje” proviene del francés *pays* que significa “campo, “país”) puede suponer un desarraigo por la erradicación de la importancia de la comida y la alimentación; principales características y símbolos en la configuración de la cultura de cada país.



*La vendedora de frutas*¹⁶ (1951, Olga Acosta)

“Se degusta la belleza de un paisaje como el sabor de una comida” (Le Breton, 2007, p. 297).

¹⁶ Se trata de una de las obras más influyentes de la pintora alemana nacionalizada mexicana, donde, a través de la representación de las frutas hace referencia a elementos de la vida cotidiana y de la cultura popular mexicana.



Imagen de la película *Charlie y la fábrica de chocolate*¹⁷

4.2.4 Tacto



Tacto (1618, Jan Brueghel el viejo y Peter Paul Rubens)
Dentro de la serie *Los cinco sentidos*

El sentido de lo táctil que se experimenta durante todo el proceso de gestación del feto dentro del útero materno, así como el nacimiento del bebé y sus primeros años de vida convierten al tacto en el primer y principal medio de comunicación entre “yo y el mundo” (Le Breton, 2007). Otro hecho primordial en la importancia de este sentido es como engloba todo el cuerpo; la totalidad de la piel, al contrario que el resto de los sentido que son localizados, es receptora de sensaciones. Respecto a esto E. Junger afirma que:

¹⁷ Estrenada en 2005 y dirigida por Tim Burton. Es la segunda adaptación cinematográfica de la novela homónima escrita por Roald Dahi en 1964. En esta imagen el personaje de Augustus Gloop se come los dulces que configuran el paisaje que se encuentra dentro de la fábrica de chocolate de Willie Wonka.

El tacto es, en relación con los otros sentidos, lo que es el blanco para los colores; sobre él se basa la gama de sensaciones. Todo lo que nos viene del exterior es contacto, ya sea que los sintamos bajo la forma de la luz, del sonido o del olor (Citado por Le Breton, 2007, p.144).



Dentro de la serie *The Hidden Life Within (La vida interior oculta)*. (Giuseppe Penone)

La piel es un medio primordial de contacto no sólo con las personas que nos rodean sino también con el mundo. Sin embargo en nuestra sociedad la reticencia de tocar, que nace principalmente de las limitaciones culturales establecidas sobre el contacto con el otro, se traslada a los lugares provocando una enorme dificultad en la orientación y configuración táctil del medio. De esta forma las texturas, los contornos, los volúmenes, el peso, la temperatura, etc. se vuelven prácticamente desconocidas.

El contacto con las cosas es el único recuerdo posible de lo real, pues el cuerpo es la encarnación del actor, su única posibilidad de estar en el mundo, y tocarlo, cualquiera sea la forma que adopte, es un contacto personal con el mundo allí donde los demás sentidos, y en particular la vista, se encuentran en una radical impotencia. Ver no basta para asegurarse de lo real; solo el tacto tiene ese privilegio. La abolición del tacto hace desaparecer un mundo reducido de entonces en más solo a la mirada, es decir, a la distancia y a lo arbitrario y, sobre todo, al espejismo (Le Breton, 2007, p.151).



La Clef des champs (La llave de los campos). (1936, René Magritte)

La ceguera deriva en una agudización del resto de los sentidos. El tacto suele ser uno de los que más se desarrolla a causa de esa cercanía con el mundo.

Si la curiosidad no me dominara -dijo-, me gustaría igualmente tener largos brazos; me parece que mis manos me informarían mejor sobre lo que pasa en la luna que sus ojos o sus telescopios; y además los ojos dejan de ver antes que las manos de tocar. Sería mucho mejor entonces que perfeccionaran en mí el órgano que tengo antes que concederme el que me falta ¹⁸ (Diderot, 2005, p.44).

Contrariamente a la opinión aceptada de que la sensación de espacio está totalmente basada en la experiencia visual, se puede afirmar que la experiencia táctil puede generar el concepto de espacio (Barasch, 2003). De esta forma el desarrollo táctil sustituye, por ejemplo, la perspectiva de una calle o el color de un edificio pero aporta una multitud de detalles de un lugar, ¿cuáles?

...declives en el trayecto, sensaciones plantares acerca de la consistencia del suelo o de la acera (arena, pavimento, piedras, barro, etc.), reconocimiento de las bocas de las alcantarillas, del borde de la acera, consistencia de los árboles, de las paredes o del mobiliario urbano, presentimiento de la presencia de obstáculos, sensaciones de calor, de frío, de humedad, vibraciones de puertas que se cierran o se abren, transeúntes, vehículos, etc. (Le Breton, 2007, p.172).

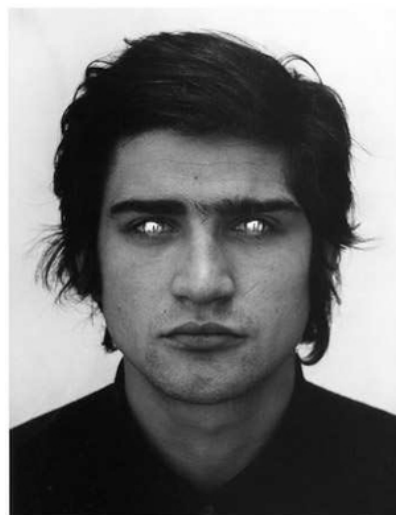
¹⁸ Respuesta de un ciego a la pregunta de si desearía ver.



Fotograma de la película *Esencia de Mujer*¹⁹

3.3 El artista y la ceguera

3.3.1 La ceguera del artista



*Rovesciare i propri occhi*²⁰ (*Dar la vuelta a los propios ojos*). (1970, Giuseppe Penone)

¹⁹ Película dirigida por Martin Brest en 1992 y protagonizada por Al Pacino (derecha), quien interpreta el papel de un ciego, y Chris O'Donnell (izquierda). En esta escena el joven ayuda al personaje ciego a conducir por la ciudad de Nueva York y el ciego le dice "feel the road" (siente la carretera). Escena disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ltr0jcR0S4s>

²⁰ En *Rovesciare i propri occhi* el artista utiliza unas lentillas de espejo que le impiden la visión. Los ojos del artista son sustituidos por el reflejo de lo que éste tiene frente a sí mismo. Debido a esta ceguera provocada pasa a depender del resto de los sentidos para moverse por el campo, lugar donde empleó estas lentillas para intensificar la comunicación entre su cuerpo y la naturaleza.

En la vida mental de los siglos XVI y XVII, al menos en algunas zonas y tendencias, la introspección, el mirar hacia dentro, el alma de uno, era un estado que se luchaba por alcanzar. En la atmósfera y la imaginación intelectuales que prevalecían en estas tendencias, la ceguera pudo haber sido considerada adecuada, o por lo menos comprensible, para un cierto tipo de personaje o condición, para el vidente místico, pero también para el artista o el poeta (Barasch, 2003, p.187).

Aunque esta idea se encamina más hacia el encuentro espiritual con la obra, quizás, un preludio romántico, ya en los siglos XVI y XVII se plantea que el artista desarrolle una ceguera metafórica. Esta cuestión continúa en el tiempo: "...las reflexiones renacentistas sobre las diversas artes sugieren a menudo la ceguera (metafórica) como una etapa del proceso creativo" (Barasch, 2003, p.188).

¿Y en la actualidad? Aplicado este planteamiento a nuestra época y a sus artistas y principalmente a las enseñanzas artísticas a través de las cuales estos se forman, ¿debe producirse una reestructuración en los modos de comprender y posteriormente participar en las artes, tradicionalmente, llamadas "artes plásticas y visuales"?

Las formas protocolarias y academicistas clásicas con un predominio, obvio, del sentido de la vista, continúan fomentando prácticas de pura observación e interpretación, en la mayoría de los casos, sin sobrepasar el hecho en sí mismo, el porqué de la obra y una profundización en ella. Recordemos que "interpretar no es sinónimo de comprender" (Martínez, 2010, pag.12). La hegemonía de la vista y la práctica desaparición del resto de los sentidos en el arte puede suponer una limitación a la hora de enfrentar el acto creativo, puesto que la realidad es abordada de forma restrictiva, desde una sola perspectiva.

Es por ello que el papel del artista es determinante y su ceguera metafórica también; es decir, su capacidad de "dejar de ver para ver". Ser consciente de su posición privilegiada (sociedad ocularcentrista) como ser visionario y conocer la problemática que conlleva su contaminación visual para crear nuevas propuestas, mecanismos y "estrategias de resistencia", visuales o no, respecto al paisaje en la sociedad contemporánea .



Paisaje metafísico (2003, Joachim Mogarra)

Los artistas ya no sólo se sitúan en el paisaje para representarlo a través de la pintura o el dibujo; hablar, dialogar, reflexionar, criticar, conocer, entender, generar, crear, intervenir con el territorio, el entorno, el lugar, en definitiva, el paisaje. Todos estos mecanismos de actuación son de los que se sirve el artista actual para interactuar con el paisaje generando infinidad de redefiniciones y cuestiones sobre él y que paulatinamente nos acercan a un entendimiento más profundo de éste, no como un concepto abstracto, romántico y distante, sino como nuestra realidad más cercana.

Presentamos una selección de artistas referentes que, bajo criterios de transdisciplinariedad, apertura y heterogeneidad en su relación, comprensión y representación del paisaje, nos permitan demostrar esos otros modos de ver el paisaje que se abordan en esta investigación²¹.

²¹ Somos conscientes de que *no están todos los que son* puesto que las limitaciones en la extensión del trabajo nos impiden un desarrollo más amplio. Queda abierta aquí una línea de trabajo en la que nos proponemos continuar ahondando por el interés que ha supuesto para el desarrollo de esta investigación, y con la intención de completar y definir aún más, según los criterios expresados, esta nómina de referentes artísticos.

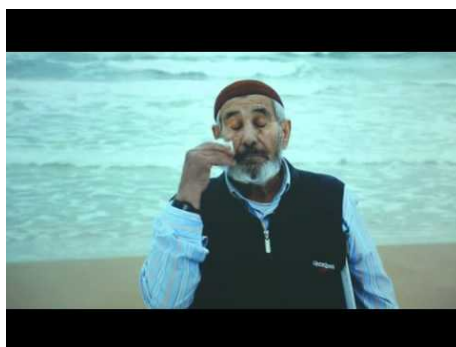
3.3.2 Artistas de referencia



Retrato de Sophie Calle. Fotografía de la portada del libro *Sophie Calle, m'as tu vue*.

Comenzábamos este trabajo presentando la obra de Sophie Calle. La artista francesa se presenta como principal referencia del panorama artístico dentro de esta investigación. Su trayectoria constata un afán e interés sobre la ceguera y por el *otro* ineludible. *Los ciegos* propone una interesante interacción con personas que a menudo, o habitualmente, se encuentran fuera de la esfera del arte. Cuando Calle formula su pregunta sobre la belleza no sólo otorga voz a los ciegos sino que está afirmando y defendiendo su capacidad para crear imágenes.

Existe otro trabajo de la artista francesa que debe ser mencionado *Voir la mer* (*Ver el mar*).



Fotograma de *Voir la mer*²²

²² Video disponible en <https://www.vice.com/read/sophie-calle-for-the-first-and-last-time-405>

“En Estambul, ciudad rodeada por el mar, conocí gente que nunca lo habían visto. Filmé su primera vez.”

Voir la mer es uno de sus últimos trabajos realizado en 2011 en colaboración con la fotógrafa Caroline Champetier. Se nos presenta de nuevo un diálogo con la mirada pero esta vez con un enfoque diferente. En primer lugar, *Voir la mer* resuelve una ceguera; una realidad desconocida e invisible para seres visuales se vuelve visible. Y en segundo lugar, se trata de un trabajo realizado con y para personas con la capacidad de ver. Se relaciona estrechamente, a través de la visualidad y la imagen, con su propuesta en *Los ciegos*. Si recordamos dos de los testimonios recogidos en aquella experiencia, se apostaba por el mar como imagen de la belleza. Diferentes puntos de conexión entre ambos trabajos que desprenden una poética notable y que reafirman la permanencia e importancia constante del paisaje con la independencia de los factores que delimitan nuestra vida.

GIUSSEPE PENONE

El artista italiano dialoga con la naturaleza a través de diferentes lenguajes artísticos desde la acción documentada en textos y fotografías hasta la escultura, la litografía y el dibujo. A lo largo de varias décadas ha narrado la relación entre el ser humano y el mundo que le rodea bajo una preocupación por el paso del tiempo y con éste la acción del individuo en su entorno.



El artista trabajando en una de sus piezas (obra finalizada a la derecha) dentro de la Serie *The Hidden Life Within (La vida interior oculta)*.

La naturaleza, el paisaje europeo que nos rodea es un artificio, está hecho por el hombre, es un paisaje cultural. La acción del hombre ha modificado la naturaleza preexistente creando una nueva, producto de su acción, de su arte. El valor cultural más inmediato de una obra humana estriba muchas veces en su carácter reconocible. Se tiende a separar la acción del hombre y la naturaleza, como si el hombre no formara parte de ella. He querido fosilizar uno de los gestos producidos por la cultura (Penone citado por Peran y Picazo, 2000, p. 148).

PEREJAUME

Poeta, pintor, fotógrafo... Reflexiona a cerca del paisaje a través de constantes y distintas experiencias dentro del lenguaje artístico. Difícil de enmarcar y definir por su polivalencia; su obra constituye una recurrente evocación de los signos que el ser humano deja en la naturaleza, de la poética y la ilusión teatral del paisaje y la pintura, así como la vinculación entre el territorio y el lenguaje.

Observad, pues, la carenografía de Amitges, con los picos aguijoneados y el perfil filoso de altibajos con gargantas, pasos, y collados que ofrecen puntos para tramontarla, y mirad también, abajo, en la vaguada, el curso de agua que desliza y se embalsa con el nombre de Escrita, y cómo la tinta del caudal va sola por el lecho que ha creado...(Perejaume citado por Peran y Picazo, 2000, p.163).



Delta del Ebro (1989)



Rambla 61 (1993)

ÀNGELS RIBÉ

Interesada por los espacios naturales y el registro de las huellas de éstos. En el año 1969 realiza tres obras basadas en tres fenómenos naturales tremendamente sutiles: *Intersecció de llum* (*Intersección de luz*, 1969), materializando la luz solar mediante cordeles atados entre dos árboles en el bosque, dándole visibilidad a ésta. *Intersecció de aigua* (1969), “atrapando” las gotas que la lluvia que caían sobre un cristal situado en mitad de un descampado. Y una última realizada en el mar, donde la ola choca contra una superficie de cristal.



Intersecció d'onada (Intersección de ola) (1969)

EVA LOOTZ

La obra de Lootz ni simboliza ni idealiza la naturaleza: es una exploración de los materiales y nuestra forma de experimentarlos. Y en ella trata de decodificar nuestra forma habitual de aprehensión, con lo que conlleva de desublimar y replantear la consideración que nos merecen (Parreño, 2002, p.156).



La canción de la tierra (2016)
Fotografía de la exposición realizada en Tabacalera, Madrid.



La canción de la tierra (2016)
Fotografía de la exposición realizada en Tabacalera, Madrid.

...el primer viaje a Ríotinto jugó un papel importante, pues me afirmó en la sospecha de que antes que las ideas como guías de los destinos humanos están los elementos de la tierra y sus propiedades, es decir, son las materias las que “hacen mundo” y prefiguran la historia del género humano, pues la tierra está siempre primero y los humanos vienen después; somos una especie tardía que tiene que adaptarse y de hecho se adapta a lo que encuentra sobre la tierra (Lootz, 2016).

JUAREZ & PALMERO

Pareja artística, actualmente ya disuelta, que durante dieciocho años realizaron trabajos de diversa índole entre los cuales se encuentra la pieza *Atrapar el paisaje*.



Atrapar el paisaje (detalle). (1999)

Atrapar el paisaje (1999) es una acción-intervención cuyo material artístico fundamental es el tiempo y el espacio. La acción consistió en registrar fotográficamente el paisaje. Durante dos sesiones, una por la mañana y otra al atardecer, se tomaron 800 fotografías. Cien trípodes o “esculturas-balizas”, esparcidos por el terreno, servían como punto de apoyo para otras tantas cámaras fotográficas. Los cien colaboradores tomaron, a la vez, 4 fotos en cada sesión; apuntando con su cámara hacia los cuatro puntos cardinales. Mientras, y desde un tren, se registró la zona en cámara de vídeo, primero en dirección Este-Oeste y luego, durante la segunda sesión, de Oeste a Este. Posteriormente, las instantáneas y las imágenes de vídeo se expusieron en un vagón de tren, conformando una nueva representación del paisaje y cerrando así la intervención²³ (Citado por Matos, 2008, p. 108).

²³ Descripción según Tonia Raquejo, “Atrapar el Paisaje”, catálogo de presentación, Centro de Operaciones de *Land Art*, León, 1998.

NILO GALLEGO



Fotograma de *Felipe vuelve a casa con la ovejas sonando* ²⁴

Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando consistió en un proyecto del artista leonés, organizado y producido por el Centro de Operaciones Land Art El Apeadero. Sus intérpretes fueron Felipe Quintana, el pastor, y su rebaño compuesto por 296 ovejas con sus respectivos cencerros.

El 23 de Octubre de 1999 tuvo lugar en Bercianos del Real Camino (León) una acción sonora soportada por trescientas ovejas churras dotadas en su casi totalidad de cencerros. La colaboración del músico Nilo Gallego y del pastor Felipe Quintana hicieron posible aquel Concierto de ovejas, en cuyo título: *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, quedan descritas las dos intenciones centrales del mismo: el respeto a la “acción” cotidiana del pastor y su rebaño, además de la intensificación de su sonido mediante el incremento del número de cencerros. De ese modo el regreso diario se singularizó, adquiriendo el valor de acción musical. Naturalmente, como en cualquier propuesta musical contó con la presencia del público, aquí necesariamente activa, dado el movimiento consubstancial a un rebaño (Gallego, 1999).

²⁴ Video disponible en <http://www.tea-tron.com/nilogallego/blog/trabajos/felipe-vuelve-a-casa-con-las-ovejas-sonando/>

DIEGO ARRIBAS

“La naturaleza –dice Arribas– se convierte en espectáculo: una película, un concierto, un paisaje” (Citado por Matos, 2008, p.124).



Cruce de miradas (2005)

Minas de Ojos Negros, en Teruel, quedó en abandono tras las extracciones industriales de hierro que se producían en este lugar. El territorio y su paisaje constituyen un enclave de fascinación para el artista, que crea un vínculo con la mina y la recuperación de la zona, a través de intervenciones como *Cruce de miradas*.

DAVID RODRIGUEZ GIMENO



Fotografía de sus esculturas móviles, *...que no son gigantes...*, 2002

En relación a la obra de David Rodríguez Gimeno Thérèse Vian-Mantoviani afirma:

El cuerpo, aplicado al espacio, ha sido siempre un instrumento de medida: la pulgada, los pasos, el codo, la brazada, la vara... Sin embargo, habitar estructuras móviles y moverse con ellas es entender lo que nos rodea como un espacio de proyección de nuestro propio cuerpo. El espacio es considerado en sentido propio, como los cálculos de los que da cuenta la geometría y la geografía –el mapa–, lo que produce un efecto circular entre la cosa y su significante, al contrario que el *lugar* (topos) que, según Aristóteles, es “el límite inmóvil de la envoltura” que rodea al cuerpo (Citado por Matos, 2008, p. 155).

CAROLINA BELÉN MARTÍNEZ



Mudar el paisaje (2005)

Mudar el paisaje es un proyecto de interacción con el paisaje. Sobre las piedras recogidas en cada paisaje se imprime fotográficamente el mapa de su lugar de origen, tras esto, las piedras se devuelven al medio pero a un lugar distinto que fueron recogidas. Cada piedra intervenida vuelve a formar parte del paisaje, pero esta vez de uno nuevo. Un trabajo de memoria y lugar que intenta fusionar y entrelazar un recorrido y un mapa a través de un viaje por el territorio (Matos, 2008).

GERMÁN PÁEZ



Vertedero marcado por el artista en el islote La Gracioso, Islas Canarias. (2005)

Artista canario cuyo trabajo se desarrolla, principalmente, mediante fotografías, intervenciones y acciones que ha ido realizando en los últimos años en las islas de Gran Canaria, Tenerife, Fuerteventura y Lanzarote.

Profundamente interesado por los restos de las prácticas agrícolas en Canarias, “arqueología rural”, para insistir en su idea de que “mirar el paisaje no es sólo pasear”. Para Páez, las construcciones agrícolas abandonadas en las islas se encuentran marcadas por una estética de la desolación derivadas de los nuevos usos productivos que hacen que se abandone el campo para trabajar en el sector servicios (base de la economía canaria). Derivando en la alteración del territorio a medida que lo globalizamos y que homogeneizamos, con las posteriores repercusiones paisajísticas (Matos, 2008).

MARC DION y ALEXIS ROCKMAN



Landfill (1999-2000, Marc Dion)

Ambos artistas estadounidenses han trabajado juntos por la estrecha relación de sus intereses y preocupaciones.

Marc Dion, aunque tiene un mayor reconocimiento por sus trabajos instalativos, saca a la luz con la pintura *Landfill* un interés por el compromiso ecológico. Reflexiona sobre la acción del ser humano en el entorno; la repercusión en el paisaje y la forma en la que afecta nuestro comportamiento particular a un campo más amplio como es el resto del mundo; un mundo globalizado. Así como Alexis Rockman en cuya línea discursiva y obra se encuentran constante y explícitamente las alusiones al cambio climático a través del paisaje, “paisajes del futuro”, como repercusiones de las violentas y continuas transformaciones que está sufriendo el planeta Tierra.



Ark (2004, Alexis Rockman)

EDU COMELLES

*Paisajes imposibles*²⁵

(instalación sonora generativa a partir de paisajes sonoros)

Edu Comelles es creador sonoro, músico y gestor cultural. Su obra *Paisajes imposibles* explora el paisaje a través de la sonoridad de los lugares; en este caso a partir de grabaciones en Asturias, Cerdeña, Valencia y el Delta del Ebro. Comelles, mediante la superposición de entornos sonoros ajenos los unos de los otros, crea una mezcolanza de sonidos para construir un nuevo paisaje sonoro imaginario y ficticio. El artista lo denomina “engañar al oído” para contar una historia a partir de retazos de realidades ajenas; una cartografía sonora interesante porque no pretende establecer puntos de anclaje entre entornos sonoros y lugares específicos sino dismantelarlos creando así esa realidad que denomina imposible.

²⁵ Disponible en <http://www.educomelles.com/2014/07/paisajes-imposibles.html>

4. Obra

4.1 Contextualización y justificación

El paisaje ha supuesto desde el comienzo de nuestra andadura artística e investigadora una constante y objeto de estudio que comenzó materializándose a través del lenguaje pictórico y fotográfico. Así el interés por los lugares que construye y habita el individuo lo podemos situar en una primera serie de fotografías cuyo objeto de investigación fueron azoteas y vistas de entornos urbanos. A partir de ese momento esta temática ha estado presente a lo largo de todo nuestro proceso de creación que paulatinamente fue derivando y evolucionando hacia otro tipo de paisaje nacido de un contexto más específico: el paisaje industrial de las plataformas petrolíferas asentadas en el puerto capitalino de Santa Cruz de Tenerife.



Plataformas petrolíferas en las afueras del puerto de Santa Cruz de Tenerife.
(2016, fotografía propia)



Plataforma petrolífera en la zona portuaria y a escasos metros del paseo marítimo de Santa Cruz de Tenerife.
(2015, fotografía propia)

A pesar del comercio, que anteriormente se producía como puerto de carga y descarga de mercancías, en los últimos años la actividad portuaria quiso fomentar su apertura al mar y al gran turismo de cruceros volviendo a los inicios de lo que fue en su día, una ciudad cercana a su costa. Sin embargo, en el verano de 2014 el Ministerio de Industria, Energía y Turismo autorizó a Repsol Investigaciones Petrolíferas la ejecución de sondeos exploratorios (prospecciones petrolíferas) en el océano Atlántico, frente a las costas de Fuerteventura y Lanzarote.

Finalmente, tras dos meses de sondeos, no se encontró petróleo en las costas de las islas. No obstante, actualmente, las plataformas petrolíferas todavía se encuentran en los dos puertos de las islas capitalinas, Tenerife y Gran Canaria, en donde se llevan a cabo maniobras de limpieza y reparación.

El establecimiento de aquellas plataformas supuso un giro radical en la visión de la ciudad donde el concepto de apertura al mar dejó paso a una estampa totalmente opuesta, y poco usual en Canarias, la pérdida del horizonte en aras de la industria.

Esta nueva realidad generó, en nuestra manera de abordarla, una dualidad contradictoria de algún modo, puesto que partía del rechazo ante este nuevo paisaje impuesto, discordante y apabullante, pero que desembocaba, sin embargo, en un sentimiento de lo “sublime”.

Este nuevo modo de enfrentarnos al acto creativo, desde la contradicción surgida por dicho desdoblamiento, estableció el preludio de lo que comienza a germinar en este trabajo de investigación, cuestionar el paisaje. A partir de este nuevo posicionamiento, empiezan a nacer cuestiones particulares que se extrapolan a preguntas y reflexiones más globales, como hemos visto; intentar definir el paisaje, estudiar los filtros personales y culturales que condicionan este entendimiento del paisaje y por lo tanto analizar críticamente la visión y la posterior mirada hacia éste.



Enrico 6000



GGF Aetio 1



Enrico 7500



West Entrance



West Taurus

Intervención realizada en la playa de La Tejita, Granadilla de Abona, Tenerife (2016)

Esta intervención supone el último trabajo realizado hasta la actual propuesta artística que presentamos. Fueron enterradas en la arena cinco rosas blancas colocadas desde el inicio de la playa hasta su final por las cinco plataformas petrolíferas que a lo largo de casi dos años fueron objeto de estudio y reflexión artística a través de la pintura y la fotografía: Ensco 6000, GSF Arctic I, Ensco 7500, West Eminence y West Taurus.

Desde un posicionamiento crítico y reivindicativo, las rosas blancas se introducen en el paisaje provocando no sólo un impacto visual por su descontextualización, sino generando una visión paradójica y metafórica por el simbolismo contenido en la pureza del color blanco y el entierro de flores en relación a la muerte o pérdida, en esta ocasión, de un territorio.

La playa de la Tejita, donde se realizó la intervención, se encuentra unida a Montaña Roja, antiguo volcán de 171 metros de altura, que conforma un espacio natural protegido declarado Reserva Natural Especial y área de sensibilidad ecológica por la ley autonómica. Esta playa también está considerada como una de las mejores de la isla, no sólo por el entorno que la rodea, con unas increíbles características geológicas, sino por ser una de las playas más extensas de la isla y casi virgen.

Estas características la convertían en un lugar idóneo para la realización de la intervención, entrelazando dos paisajes opuestos (en relación al puerto capitalino) que a su vez conforman el mismo territorio. Durante la preparación previa a esta intervención se dio a conocer una noticia que marcó la posterior realización; la propuesta de construcción de un complejo hotelero de lujo a escasos metros de la playa, autorizada por el Gobierno de Canarias. El conocimiento de este significativo suceso, que se produce de forma paralela al planteamiento de la obra, constituyó un factor más de reivindicación sumado a la idea principal del proyecto. Actualmente, el proyecto sigue en vías de poder realizarse aunque las denuncias y peticiones en contra de éste no paran de sucederse.

Trascurridos dos años desde el establecimiento de las plataformas en la ciudad, lo cierto es que estas grandes obras de ingeniería ya no suscitan

debate ni crítica. La vida continúa de espaldas a ellas, como si fueran una anécdota. Este hecho, podría entenderse como una aceptación, forman parte del paisaje, pero no aparecen en la imágenes de promoción y turismo, y mucho menos en las del ciudadano que día a día transita las calles y avenida marítima en donde son tremendamente visibles.

Éste es sólo un caso de una transformación radical del territorio que deriva en una realidad que ha preferido no verse, una realidad ciega. Y que a menudo sucede en Canarias, lugar de turismo por excelencia también conlleva que su territorio haya sido explotado por la globalización y la llegada masiva de turistas que, a su vez, buscan en la islas ese paisaje natural que, paradójicamente, se destruye por este mismo turismo que lo demanda. Canarias es un territorio lleno de lugares de contrastes y de realidades paisajísticas arquetípicas que se proyectan y encuentran en la imagen la máxima idealización y, por tanto, el culmen de la corrupción de la vista. Por ello, el paisaje de este territorio “privilegiado” es una constante en nuestra obra y en la propuesta artística que a continuación se presenta.

4.2 Propuesta artística

Sesenta fotografías realizadas a lo largo de los últimos cuatro años rastrean el paisaje de un territorio. Lugares extremos entre sí, tópicos y atípicos, que convergen en un mismo espacio geográfico y que conforman una realidad paisajística heterogénea e igualmente desequilibrada; “no lugares”²⁶, macro construcciones, una playa paradisíaca, las formas caprichosas de la lava petrificada que dibuja la roca, aquello que se desliza indeciso entre el campo y la ciudad, patrimonios de la humanidad, parques naturales, azoteas que se pierden en la lejanía, obras de la ingeniería.

²⁶ Término acuñado por el antropólogo francés Marc Augé para referirse a los lugares de tránsito y de temporalidad efímera del individuo en su paso por ellos.

Sesenta imágenes que emulan a postales que captan recuerdos, viajes y visitas; lugares que almacena la memoria con la nostalgia que encierra el pasado. El paisaje se vuelve un objeto de papel inmutable, acumulable y palpable que se sitúa desplegado ante el espectador como un viaje visual momentáneo, una sutil ráfaga de instantes opacados, velados o transparentes.

Sesenta filtros entre papeles, plásticos y telas de naturaleza y textura diversa se sitúan sobre las imágenes con la intención de invitar, e incitar, al espectador a que haga suya la obra manipulándola, puesto que esa capa que las cubre es intencionadamente frágil y móvil. Una forma de otorgar al espectador la decisión de qué mirar y, a su vez, llevarle más allá de la visión, de ofrecerle la posibilidad de *mirar* la obra y el paisaje a través del tacto.



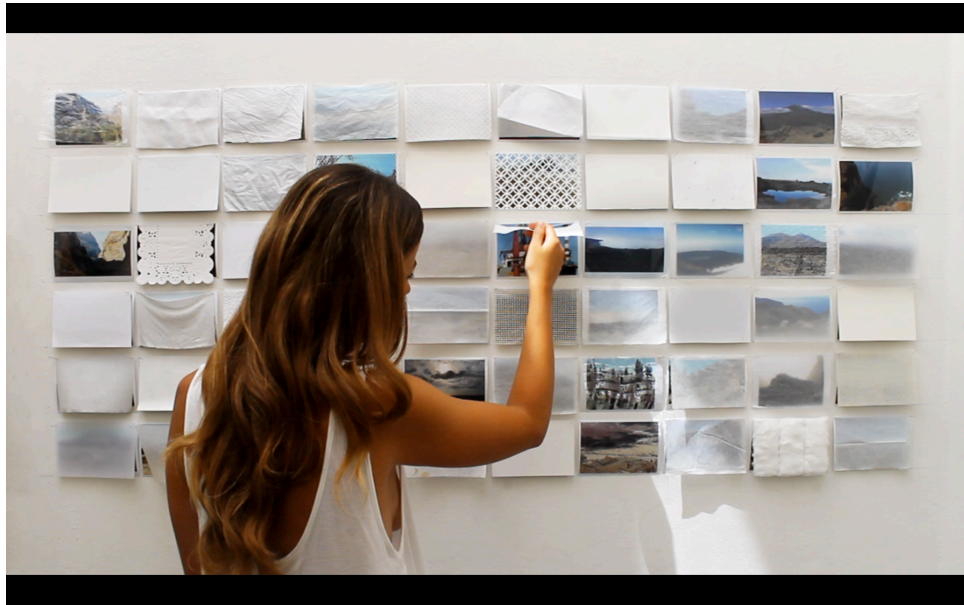
La ceguera del paisaje (2016)



La ceguera del paisaje (detalle) (2016)

La ceguera del paisaje persigue provocar una reflexión crítica sobre la supremacía de la visión y la consiguiente abrumadora cantidad de imágenes que constantemente consumimos. Los materiales que solapan las fotografías no sólo son el medio de interacción con la obra a través de una práctica táctil, si no que también plantean una metáfora: el paisaje que se desea ver y el que se oculta, el que no se ve pero está y el que se “ve” pero no está. Los materiales funcionan como filtros físicos e intangibles por los que el paisaje discurre para finalmente llegar a nosotros; tanto la idea que tenemos de éste como su configuración territorial.

Una propuesta abierta al debate, que va más allá de impulsar a la dialéctica a través del verbo, apostando en este sentido por la interacción física con la pieza a través de una cuidada y meditada elección de texturas, grosores y volúmenes. Una suerte de sinestesia y celebración de este encuentro entre “sentidos” que con el propósito de crear nexos sensibles para el entendimiento, en este caso materializados en una obra, sean extrapolables a la realidad del paisaje.



Interacción con la pieza *La ceguera del paisaje*

Es necesario mencionar que la propuesta artística que presentamos y que forma parte de este trabajo de investigación es el punto de partida de una nueva línea de trabajo que se encuentra en vías de experimentación y continuación. *La ceguera del paisaje* se ha adaptado en su desarrollo al tiempo disponible, sin embargo apuesta por expandirse profundizando en la conexión entre lo táctil y lo visual y materializarse en otras piezas que continúen defendiendo dicho nexo, principal objeto de interés en la obra presentada; dejando abierta una futura línea de trabajo creativo de interacción a través de los *otros* sentidos.

5. Conclusiones

“Si puedes mirar, ve. Si puedes ver, repara”. Estas palabras, a modo de declaración de principios, con las que José Saramago dio comienzo a su *Ensayo sobre la ceguera*, confirman la preocupación del papel de la visión y su mirada en la sociedad actual a través de una ceguera que comienza a propagarse como si se tratara de una epidemia de cólera dejando cegado a un país entero. Al final del libro, cuando la población empieza a recuperar la vista y una de las parejas protagonistas habla de lo sucedido, se dice:

..., Por qué nos hemos quedado ciegos, No lo sé, quizá un día lleguemos a saber la razón, Quieres que te diga lo que estoy pensando, Dime, Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo, no ven (Saramago, 2015, p.375).

Atendiendo a estas palabras que José Saramago ha creado a través de una exquisita narrativa y en relación a *La ceguera del paisaje*, motivo y centro de nuestra investigación, ésta nos sitúa en un punto de inflexión que parece advertirnos cada día más sobre el cambio necesario en las maneras de percibir, sentir, entender y actuar, en este caso, con el paisaje contemporáneo de nuestra sociedad actual.

En este trabajo se han planteado y entrelazado dos cegueras metafóricas; el paisaje percibido únicamente de manera visual, perdiendo una riqueza perceptiva mucho más amplia a través de todas las capacidades sensoriales, y del que nace una imagen limitada y artificial. Y la ceguera que se propone como herramienta de depuración a esta situación.

Lo cierto es que los niveles de primacía visual de nuestra sociedad occidental parecen rozar su culmen, por lo que plantear la erradicación automática de la hegemonía de la vista supone un idea prácticamente imposible de llevar a cabo en un contexto actual. La vista necesita un cambio expandido en el tiempo, continuo y constante para la disolución progresiva de su liderazgo en el camino de poder considerar todos los

sentidos parte del equilibrio del “todo”. Cuando hablamos de esa “ceguera” nos referimos a una delegación del sentido de la vista en aras de una simbiosis sensorial, de un entendimiento “sinestésico” del paisaje.

De esta forma, podríamos empezar hablar de la cara “a” y “b” del paisaje; de lugares con encanto que hacen entender la permanencia de la estética postal porque en ellos todavía se encuentran reminiscencias de un mundo inalterado y alejado de esos otros lugares donde se ha producido la ruptura absoluta de la identificación con estos. Al aceptar esta realidad contradictoria, tomamos conciencia de que formamos parte del mecanismo que mueve el paisaje, no somos sujetos ajenos que simplemente contemplamos. Hacemos y deshacemos, y en medio de estas prácticas no debemos olvidar, como constantemente sucede, el anclaje irrompible entre sujeto y entorno. Este olvido, entre otras cosas y paradójicamente, se plantea como una de las causas de sufrir *la ceguera del paisaje*.

Este trabajo afirma la posibilidad del entendimiento de la ambivalencia y heterogeneidad del paisaje a través de la experiencia de lo sensible. Comprender el territorio creando nexos emocionales entre sujeto y contexto que podrían propiciar la aceptación de esta realidad y, además, ser un método alternativo para reconducir la relación, tantas veces devastadora, del ser humano con el paisaje. Cuando nos unimos emocionalmente a algo o a alguien se crean sentimientos de compromiso y responsabilidad, ¿no nos sucedería lo mismo con el paisaje?

La problemática radica en que la vista parece no haber llegado todavía a su límite aunque durante décadas haya dado retazos y pinceladas de ello. Todo parece predecir que no se ha producido el momento en el que el ser humano se disponga a sentir el paisaje de la forma que hoy planteamos porque la sociedad le proporciona una extensa variedad de ofertas visuales que se alargan en el futuro y que continúan legitimando la situación actual. José Saramago hablaba sobre reparar la visión y reparar ésta supone implícitamente reparar el paisaje. Sin embargo, para que esto se produzca,

el sujeto primero debe ser consciente y posteriormente posicionarse a contracorriente.

En este sentido las reflexiones derivadas de esta investigación aluden principalmente a los seres visuales en tanto que responsables de perpetuar esta hegemonía; y en mayor medida a las personas que, trabajando en el mundo del arte, lo hacemos bajo una mirada aún contaminada. A lo largo de la historia, las artes han marcado de manera ineludible la concepción del paisaje e, intrínsecamente, las consecuencias negativas de su configuración idealizada. En la misma medida que el geógrafo no puede obviar su unión con el paisaje y la importancia e influencia que tienen sus estudios sobre éste, el artista e investigador tampoco debe hacerlo. Por esto, *La ceguera del paisaje* es el resultado de una preocupación por el paisaje contemporáneo, tanto en su presente como en su futuro, bajo la responsabilidad y desde un posicionamiento crítico y autocrítico.

Es en este punto cuando el arte tiene el privilegio de aportar una nueva reformulación del saber abierta al debate y a la reflexión y aceptando su labor como una estrategia de resistencia. En este caso es oír, oler, degustar, tocar y ver. Quizás una idea poética y abstracta que queda deslegitimada en una sociedad donde la veracidad se mide con lo tangible y físico, cuya rapidez y avances parecen ir en paralelo a la pérdida de la identificación de nosotros mismos y de lo que nos rodea; que aprisiona y homogeneiza con la misma dinámica de la clasificación semántica de “personas, lugares y cosas”. *La ceguera del paisaje* nos dice que lo sensible, que es difícil de catalogar y acotar, nos acerca a la realidad que es de naturaleza heterogénea y variable. Negar esta realidad es rehuir las sensaciones, evitar estas sensaciones es eludir el paisaje, obviarlo es ignorar el mundo.

6. Bibliografía y webgrafía

Bibliografía

- Barasch, M. (2003). *La ceguera. Historia de una imagen mental*. Madrid. Ed. Cátedra. (Obra original de 2001)
- Berque, A. (1997, Febrero). En el origen del paisaje. En *Revista de Occidente*, 189, 7-21.
- Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid. Ed. Siruela.
- Calle, S. (1996). *Sophie Calle. Relatos*. Barcelona. Fundación “La Caixa”.
- Diderot, D. (2005). *Carta sobre los ciegos. Para uso de los que ven*. (Trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires. El Cueco de Plata. (Obra original de 1749).
- Gutiérrez, C. M. (2015). *El paisaje habitado*. Madrid. La Línea del Horizonte Ediciones.
- Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. (Trad. Heber Cardoso) Buenos Aires. Nueva Visión. (Obra original de 2006).
- Martínez, C. (2010). *Felicidad Clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?*
- Matos, G. (2008). *Intervenciones artísticas en “espacios naturales”: España (1970-2006)*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. España.
- Nogué, Joan. (2008). Introducción. La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad. En *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 9-24). Madrid. Biblioteca Nueva.
- Olalquiaga, C. (2014). *Megalópolis. Sensibilidades culturales contemporáneas*. (Laura M. Mazzochi, trad.) Santiago de Chile. Ediciones Metales Pesados. (Obra original de 1992).
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.
- Parreño, J.M. (2002). *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. España.
- Peran, M. y Picazo, G. (Eds.). (2000). *Naturaleza. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona. Museo de arte contemporáneo de Barcelona (MACBA).
- Saramago, J. (2015). *Ensayo sobre la ceguera*. (Trad. Basilio Losada) Barcelona. Debolsillo. (Obra original de 1995).

Schafer, R. Murray (1998). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires. Ed. Ricordi. (Obra original de 1969).

Steyerl, H. (2010). *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*.

Tuan, Yi-Fu. (2015). *Geografía romántica: en busca del paisaje sublime* (Trad. Borja Nogué, Ed. Joan Nogué). Madrid. Editorial Biblioteca Nueva. (Obra original publicada en 2013).

Venturi, M. (2008). Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar. En *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 115-140). Madrid. Biblioteca Nueva.

Webgrafía

Gallego, N. (1999). Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando. Tea-tron. Disponible en <http://www.tea-tron.com/nilogallego/blog/trabajos/felipe-vuelve-a-casa-con-las-ovejas-sonando/> (fecha de consulta 2/07/2016)

Mendez, W. (2015). El espacio urbano es un mundo de historias de olor. CienciaPR.org. Disponible en <http://www.cienciapr.org/es/blogs/biotectonica/el-espacio-urbano-es-un-mundo-de-historias-de-olor> (fecha de consulta: 17/05/2016)

Lootz, E. (2016). Eva Lootz. La Canción de la tierra. Tabacalera. Disponible en <http://www.promociondelarte.com/tabacalera/noticia.php?id=151> (fecha de consulta: 1/07/2016)

UNESCO. (2009). El Silbo Gomero, lenguaje silbado de la isla de La Gomera (Islas Canarias). Disponible en <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/el-silbo-gomero-lenguaje-silbado-de-la-isla-de-la-gomera-islas-canarias-00172> (fecha de consulta: 15/05/2016)

Audiovisuales

<http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/> (fecha de consulta: 12/04/2016)

http://www.nationalgeographic.com.es/fotografia/foto-del-dia/el-pequeno-zorro-y-las-estrellas-gigantes_10382 (fecha de consulta: 12/04/2016)

www.carlwarner.com (fecha de consulta: 14/04/2016)

http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/el-silbo-gomero-lenguaje-silbado-de-la-isla-de-la-gomera-islas-canarias-00172?include=film_inc.php&id=41300&width=700&call=film (fecha de consulta: 15/05/2016)

<https://www.youtube.com/watch?v=ltr0jcR0S4s> (fecha de consulta: 27/06/2016)

<https://www.vice.com/read/sophie-calle-for-the-first-and-last-time-405>
(fecha de consulta: 29/06/2016)

<http://www.tea-tron.com/nilogallego/blog/trabajos/felipe-vuelve-a-casa-con-las-ovejas-sonando/> (fecha de consulta: 2/07/2016)

<http://www.educomelles.com/2014/07/paisajes-imposibles.html> (fecha de consulta: 3/07/2016)

SOBRE LA AUTORA

Lidia Orán Llarena

(1993, Santa Cruz de Tenerife)

Universidad Complutense de Madrid

lidiaoran@gmail.com



Graduada en Bellas Artes, en la especialidad de Pintura, por la Universidad de La Laguna en 2015. Este mismo año decide trasladarse a Madrid y seguir con su formación artística; realizando, actualmente, el Máster en Investigación en Arte y Creación por la Universidad Complutense de Madrid. Su obra se ha desarrollado, principalmente, a través del lenguaje plástico de la pintura, el dibujo y la fotografía, centrándose en el paisaje urbano e industrial durante gran parte de su formación artística. Actualmente profundiza en la problemática en torno a la visión y su propia tradición pictórica paisajística, que la han llevado a la reflexión del concepto de paisaje y de qué manera lo experimentamos, concluyendo en la necesidad de una redefinición de éste.

